

## **La traducción del *Soldado desconocido* de Salomón de la Selva y sus implicaciones para la comprensión de su obra**

El cantante francés Gilbert Bécaud, conocido en Nicaragua por "*Nathalie*", explicaba que cuando entraba en escena lo hacía como si tuviera que librar una batalla, lo que le daba su energía, por la que se le llamó el Señor Cien Mil Voltios.

Esta noche celebramos alegremente la edición bilingüe del *Soldado desconocido*, muestra del intercambio cultural entre dos países, pero al mismo tiempo, también conmemoramos, asimismo, el Centenario del inicio de la Primera Guerra Mundial. Así que nuestro encuentro es de doble sentido.

De la misma manera, pensar esta traducción es pensar, a la vez, la literatura nicaragüense en el mundo, y las características, más específicas, de Salomón como autor y poeta, dentro de su época y su mundo.

### **1. Traducir como campo minado: traducir es hablar del material nacional**

Siguiendo esta dicotomía, plantearemos las presentes reflexiones.

Cabe mencionar, desde un inicio que el acto original, que nos permite estar aquí esta noche, además, obviamente, de la escritura por Salomón de su poemario, y del impacto que pudo tener dentro de la literatura nacional, fue un acto comprometido, en cierto sentido, con la literatura y la cultura nicaragüense, el de su traducción.

Dicho acto, es decir, ante todo interés, nos puso ante una realidad, que veremos que tiene consecuencias en el estudio de Salomón, como de los otros autores del panteón nacional, y que es la falta de conservación, por ende la falta de lectura posible (salvo

en casos particulares, como la dedicación de Jorge Eduardo Arellano a la recopilación, y, más esporádicamente, de Julio Valle-Castillo), en el sentido en que Andrés Bello planteaba que para filosofar sobre un objeto, en su caso la historia de Chile, es preciso y necesario primero describirlo a cabalidad.

Para muestra un botón. Si bien hay que rendir homenaje a la publicación de Salomón por Valle-Castillo o a la de Pablo Antonio Cuadra y Carlos Martínez Rivas por sus familias respectivas, o de Alejandro Serrano por el Foro Nicaragüense de Cultura, estos ejemplos no son más que las excepciones que confirman una regla general: el patrimonio nacional no se conserva, no se publica, no se reedita. Sino por esfuerzos particulares, por ende demasiado aislados para poder ser sistemáticos. Para no ir muy largo, la bella (por lo que de ella conocemos - ya que nunca tuvimos acceso, por eso mismo, al conjunto completo de los numerosos y esparcidos volúmenes, los cuales, como todo lo demás, ni se encuentran en la carente en muchos aspectos Biblioteca Nacional -) edición completa de la obra de Azarías H. Pallais nunca más se volvió a publicar. Y es lo más probable que igual ocurra con las de PAC y CMR:

Así, nuestra traducción de Carlos Martínez Rivas fue la más completa (más completa que la mexicana de referencia) desde su muerte hasta la publicación por Pablo Centeno Gómez de la obra del poeta, más de diez años después de su fallecimiento.

Hasta la fecha fuimos el único en haber publicado, y traducido, casi integralmente la obra de Alfonso Cortés, uno de los Tres Grandes. Las ediciones nicaragüenses son los 30 poemas de Cardenal y una selección un poco más amplia de Arellano.

Nuestra traducción del *Güegüense* en el 2001, la tercera en lengua que no sea el español (después de la de Brinton al inglés y de la de Cerrutti al italiano), y la primera y única en francés, permitió,

al año siguiente, que se pudiera pretender presentarlo como Patrimonio de la Humanidad ante la UNESCO.

En su artículo "*Miradas cruzadas/ configuraciones recíprocas - Sobre la traducción, difusión y recepción de las literaturas centroamericanas en Francia y Alemania*", Julie Marchio y Werner Mackenbach (*Centroamericana* 22.1/22.2 *Revista semestral de la Cátedra de Lengua y Literatura Hispanoamericanas*, ISSN 2035-1496, *Actas del II Coloquio-Taller Europeo de Investigación RedIsca - Rebeliones, (R)evoluciones e Independencias en Centro América*, Milano, 18-19 novembre 2011, Università Catolica del Sacro Cuore, EDUcatt 2012, p. 260), quiénes rastrearon el número de autores nicaragüense traducidos al francés hasta hoy, fijan su número a 19, haciendo así de nuestra pequeñas casa editorial, Bès Éditions, con 8 autores nicaragüenses traducidos, sin nombrar los más de cincuenta publicados entre Bès y su extensión la revista Gojón, la primera principal difusora de la literatura y la cultura nicaragüense en lengua francesa. A sabienda, como lo expresan Marchio y Mackenbach (p. 258), que los autores traducidos, fuera de nuestra editorial, lo fueron por grandes editoriales (dos en concreto: Gallimard y Albin Michel), y fueron unos pocos (principalmente Gioconda Belli, Sergio Ramírez y Ernesto Cardenal, pero también Claribel Alegría y Lizandro Chávez Alfaro, "*es decir* (en el contexto de) *una literatura de compomiso político*", pp. 261-262).

Por ende, es con doble pertinencia, de estudio y dedicación al material nacional, como de principal traductor y editor de la literatura y la cultura nicaragüense en el mundo francófono, que, entre la celebración y el recuerdo de la batalla, advertimos de nuevo, aprovechando esta ocasión jocosa, la falta de atención institucional

en la preservación de una cultura que nace y se deshace al paso y es la nuestra.

Y también, asimismo, recordando de nuevo la advertencia de Bello, nuestra, parelalea y consecutiva, aficción para la antología antes que para la obra completa, error conceptual que podemos nombrar en la selección de la mal llamada "*obra completa*" de CMR, de la cual fueron sacada, en distintos momentos, por distintos compiladores, lo que según ellos, los citamos: "*no era digno de CMR*". La antología es válida cuando ya se tiene de sobra las obras completas, como para orientar la lectura, presentar lo más destacado, para estudiantes o aficionados. Mientras no se tienen las completas, además de inútiles e improductivas, las antologías son perversas en eso que, como en el caso sonado de Cortés, crean una imagen distorsionada del autor, reducida y caricaturesca (volveremos sobre ello).

Vamos a ver enseguida las implicaciones que aquello tiene para la lectura, el análisis, y la comprensión del material nacional, con el caso concreto del poemario hoy promocionado de Salomón de la Selva.

## **2. Salomón ante el mismo**

### **2.1. Salomón y su cronología**

Hace algunos años el poeta Álvaro Urtecho, nuestro amigo recordado y entrañamente extrañado, argumentaba, en su ponencia, titulada "*Una experiencia poética de vanguardia: 'El soldado desconocido' de Salomón de la Selva*", del *VI Simposio de Literatura nicaragüense* de la UNAN-Managua (1991), dedicado a Salomón y a Alfonso Cortés (sobre el que, también, expuso Álvaro en el mismo Simposio, con la ponencia "*Alfonso Cortés: la experiencia profunda del Ser*", <http://lacultura-aburto.blogspot.com/2011/05/viii-simposio-de-literatura.html>), la posibilidad de que el poemario de Salomón no sea

la expresión de una vivencia real, sino una representación poética. A lo que Raúl Arévalo en su artículo "*Salomón de la Selva y la ética del combatiente*" (*Cátedra*, No 7/8, 1994, se puede leer en línea <http://revistacatedra.unan.edu.ni/index.php/catedra/article/view/206>) contestó reconociendo en la obra las etapas psicológicas del combatiente en la guerra.

Lo anterior, en primera instancia, nos hace recordar el problema historiográfico nacional.

Por nuestra parte, en la lista de los nombres de los soldados de los batallones del Loyal North Lancaster Regiment (al que según Arévalo, que lo nombra por equivocación "*Royal*", p. 100, perteneció Salomón) durante la Primera Guerra Mundial, en su sitio oficial (<http://www.loyalregiment.com/soldiers-stories/>), no pudimos hallar el nombre del poeta.

Otros elementos son que su participación concreta en la guerra tendría que haberse enmarcada entre, como recuerda Ernesto Mejía Sánchez (*Acroasis del "Acolmíxtli Nezāhualcōyōtl"*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1980), "*el invierno de 1914-1915 (donde) conoce personalmente a Rubén Darío en Nueva York, a quien acompañó a una conferencia recital ofrecida en la Universidad de Columbia el 4 de febrero de 1915*" y la publicación en 1918, siempre en "*en Nueva York (de) su primer libro de poesía: Tropical Town and Other Poems*"

([http://es.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n\\_de\\_la\\_Selva](http://es.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n_de_la_Selva)). De hecho Salomón frecuentó los círculo de los jóvenes poetas newyorkinos como Stephen Vincent Benet and Edna St. Vincent Millay, suponiéndose que tuvo una relación con esta última ([http://en.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n\\_de\\_la\\_Selva#cite\\_ref-Mej.C3.ADA\\_S.C3.A1nchez\\_1-0](http://en.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n_de_la_Selva#cite_ref-Mej.C3.ADA_S.C3.A1nchez_1-0)) durante esta misma época.

La permanencia de Salomón en los Estados Unidos, lejos de haber sido puntual nació del encarcelamiento de su padre, contra el

cual habló con el presidente Zelaya, que a raíz del discurso del niño de doce años liberó a su padre y mandó al joven a estudiar al Williams College de Williamstown, Massachusetts, donde posteriormente fungiría como profesor de español ([http://en.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n\\_de\\_la\\_Selva#cite\\_ref-Mej.C3.ADa\\_S.C3.A1nchez\\_1-0](http://en.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n_de_la_Selva#cite_ref-Mej.C3.ADa_S.C3.A1nchez_1-0)). Nacido en 1893, estamos, por ende, hablando de una permanencia en los Estados Unidos desde los primeros años del siglo XX hasta la primera mitad de los años 1920.

Sin duda alguna, esta situación de ambigüedad temporal es la que define mejor que cualquier otra dos elementos discursivos para entender el curso de la literatura nacional en su expresión y recepción:

1. Su perpetua reconstrucción desde cierta ausencia documental (exceptuando las fuentes testimoniales, que no dejan nunca de ser sujetas a caución), lo que también se puede decir de cualquier otra forma artística y cultural (artes o música);
2. La importancia, aún no suficientemente valorada, dentro de y para la historia de los estilos, del aspectos propiamente literario en la producción nacional, como internacional; así "*El Pájaro Azul*" de Darío tiene correspondencias en Daudet y la estructura de *Prosas Profanas* recuerda la de *Las Flores del Mal*, como mostramos en otros textos.

En el caso particular de Salomón, no podemos olvidar que *El Soldado desconocido*, escrito y, más interesante aún, publicado después de *Tropical Town*, y en 1922, es decir, doblemente, primero a destiempo del período de guerra, pero con posterioridad al que

publicó saliendo el mundo de la Primera Guerra Mundial, tiene correspondencias directas con Apollinaire.

Pero precisamos todavía un poco más.

*El Soldado desconocido* fue publicado en México en 1922, es decir después del período estadounidense de Salomón; y cuatro años después del fin de la Guerra;

Fue publicado en español, cuando su primer poemario publicado, al final de la Guerra, lo fue en inglés, lo que, se nos puede decir, no es de extrañar, aún si fue voluntario en el cuerpo del ejército inglés; aún así, no deja de ser curioso el hecho de que la elección, entonces, de la lengua del *Soldado* sea el español, y no el inglés; es decir, rodeado de anglófonos, y debatiéndose en una guerra donde los aliados más próximas eran franceses e ingleses, es curioso que la lengua que le haya venido naturalmente haya sido el español, cuando, estando en New York, produjo, para describir su país natal, poemas en inglés;

El orden mismo de publicación resulta llamativo, ya que, se supone, tratándose de autopublicaciones, al final, como en los casos de Darío o de Cortés, el poemario publicado de primero tendría que ser el primero en haber sido escrito, es decir también con un mínimo de tiempo entre el proceso de escritura y el de publicación (ya que no se planteó tampoco la publicación de un segundo poemario por el éxito comercial del primero, lo que hubiese podido justificar la recuperación *in extremis* de un poemario escrito al mismo tiempo para salir del paso);

Finalmente, el mismo espacio de tiempo entre la publicación de los dos poemarios permite pensar (al igual que el idioma elegido para la escritura de los poemas) que favoreció, precisamente, un tiempo de escritura del segundo en ser publicado, por ende, en todo caso, no parece haberse escrito *in situ*. Lo que, de tajo, elimina la

interpretación de los pasos psicológicos del combatiente dentro de la guerra propuesta por Arévalo.

## **2.2. Salomón y sus motivos**

### **2.2.a. Salomón comparado con Darío**

Otro dato externo nos induce a ver en *El Soldado desconocido*, más que una obra biográfico, una recreación poética, es el hecho de que si lo comparamos con los primeros poemarios de Darío, pensamos específicamente en *Abrojos* (1887), en *El Soldado desconocido* no aparece el motivo del viaje que sí aparece en *Abrojos* (con el motivo del "mar"), que Darío emprendió hacia Chile, sobre consejo del salvadoreño Juan José Cañas ([http://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n\\_Dar%C3%ADo](http://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo)), motivo en el caso de Darío que está referido desde los primeros versos del poemario (después del "Prólogo"), al igual que la dedicación a Manuel (en el "Prólogo", entiéndase Manuel Rodríguez Mendoza, *ibid.*), con referencias a las experiencias amorosas del poeta y a sus primeras partidas de Nicaragua para El Salvador (o así entendemos los primeros apartados después del "Prólogo").

Por ende, nos resulta lógico pensar que, y amén del proceso de selección final por el poeta para la organización de su obra, antes que referencias a la guerra en sí, deberíamos hallar en el poemario de Salomón (más aún cuando pensamos que dedicó todo un poemario a su lejana tierra con *Tropical Town*) referencias a la partida, ya que al final tenemos un énfasis particular sobre el regreso (a partir, en particular, del poema "Noticias de Nicaragua"). De hecho, el "Prólogo" del *Soldado desconocido* induce a aquello, por la oposición entre nacionalidades.

### **2.2.b. Salomón comparado con Apollinaire**



Sin embargo, y, a pesar del título de la "*Primera Parte: Voluntario Romántico*", lo que encontramos ahí son metáforas de toque entre medieval y vanguardista (pensamos a las pinturas de Chagall desde los años 1910), como el segundo poema "*La Muerte afina su violín*".

Pero también, lo que hallamos es una similitud extraña con el primer poema de *Caligrammes* (1913-1916). Ahí donde Apollinaire escribe en el poema "*Liens*" sobre la unión de las naciones:

*"Cordes faites de cris*

*Sons de cloches à travers l'Europe*

*Siècles pendus*

*Rails qui ligotent les nations*

*Nous ne sommes que deux ou trois hommes*

*Libres de tous liens*

*Donnons-nous la main"*

Asimismo Salomón escribe en el corto poema "*Testamento*", que citamos íntegro:

*"¡A vosotros, a todos vosotros los que puro  
cariño me brindasteis!... Con intelecto claro  
y con hondo sentir y con valor seguro,  
capitán de mi propia fortuna, me deparo  
el singular vehículo que me lleva a la suerte;  
y si, privilegiado, devolver puedo al suelo  
la vida que me diera, la gloria de mi muerte  
os lego y mi leyenda: ¡que acorde con el cielo  
quise morir; que un día*

*se estremeció mi barro de antigua bizarría  
hispana, inglesa e india, mis tres sangres, y tuve  
un coraje de siglos y de razas y de  
saber ser mar, volcán y roca y río y nube  
por orgullo y nobleza y por gracia y por fe!"*

Sin embargo, si Apollinaire cumple con la premisa que expresamos en su segundo poema, a saber acerca del recordatorio del lugar de partida añorado, mediante la evocación de "*la jolie jeune fille*" y de los símbolos por así decir futuristas y vanguardistas en general de la contemporaneidad (las torres, los pozos), Salomón transforma simplemente dicha beldad femenina del recuerdo en la Muerte esperando al recién alistado, y, de hecho, opuesta a las muchachas de antaño ("*Muchachas garridas, doncellas ¡doncellas!*" y a las del poema de final del poemario "*La Paz*").

Dicho de paso, la enumeración de Apollinaire en este segundo poema de los lugares del orbe ("*Paris Vancouver Hyères Maintenon New-York et les Antilles*") prefigura la ya citada de Salomón en su primero.

Los aviones del siguiente poema de Apollinaire se opone a las situaciones marítimas del paso hacia el continente de Salomón.

Las alusiones de Apollinaire en este poema ("*Paysage*") a los taxistas y a la humanidad esclavizada hacen eco a la enumeración de Salomón en "*Vergüenza*". Al igual que el posterior "*À Nîmes*".

Lo largo del poema "*Paysage*" de Apollinaire se opone a lo corto de los de Salomón en la Segunda Jornada de su poemario.

Las metáforas de Apollinaire, por oposición a Lucifer, acerca de cierta salvación por el arte ("*les prophètes*" - "*collines*"), como la tranquilidad del poeta en su recorrido quien no espera ya nada:

*"Je me suis enfin détaché*

*De toutes choses naturelles  
Je peux mourir mais non pécher  
Et ce qu'on n'a jamais touché  
Je l'ai touché je l'ai palpé*

*Et j'ai scruté tout ce que nul  
Ne peut en rien imaginer  
Et j'ai soupesé maintes fois  
Même la vie impondérable  
Je peux mourir en souriant"*

Es similar al despecho que ser poeta causa, en sentido ahí negativo, a Salomón en "*Vergüenza*".

El recorrido de "*Les Collines*" corresponde al de "*Primera Carta*" de la Jornada Tercera.

El horror de "*Heridos*" nos remonta a la salida en el recuerdo ante el mal de la guerra de "*Fumées*", que sin embargo encontramos en "*Curiosidad*".

Lo lluvioso de la guerra, que lo embarra todo, en "*Remordimiento*" por ejemplo, pero en el poemario de Salomón en general (véase así también "*Comienzo de batalla*" y "*El canto de la alondra*"), se expresa en Apollinaire en "*20 canonnier conducteur*".

Los mismos ruidos extraños que crean tensión en "*Curiosidad*" entre los soldados de cada campo que se oyen sin poder verse corresponde a la misma situación extraña de la penúltima estrofa de "*Veille*". De hecho, en el orden del texto, mientras la última estrofa de "*Veille*" es un calligrama acerca de (último verso) "*la lune qui me regarde écrire*", el poema que sigue "*Curiosidad*" trata, como su título indica, de "*La Lira*" del poeta. Además, "*Ombre*", poema directamente consecutivo a "*Veille*", retoma el tema de la

escritura poética como pérdida (presente tanto en "*La Lira*" como en el anterior "*Vergüenza*").

Mientras el poema "*C'est Lou qu'on la nommait*" (segundo poema después de "*Veille*") donde se plantea el cambio de los "*loups*" (que, en francés, son tanto los lobos como máscaras) y que, dice el poeta, se transformaron en tigres, que son los soldados, "*Comienzo de batalla*" (que sigue directamente en el poemario a "*La Lira*") - hay, entonces, cierta secuencia implícita (o recuerdo) en los poemas entre ambos poemarios - trata del miedo producido por el enmascaramiento de los combatientes, "*iguales a demonios*".

Si la parte que va de "*Granadas*" a "*Elegía*" tiene vida y contenidos absolutamente propios, ya que evoca una consecutividad del bombardeo a la toma de prisioneros y la muerte del compañero de armas, el uso de onomatopeyas en "*Granadas de gas asfixiante*" ("*Pló-pló-pló-pló*") recuerda el "*pan pan pan*" de "*SP*" de la parte "*Case d'Armons*", también remitido a las granadas de gas (como lo demuestra los versos: "*Pour lutter contre les vapeurs/ les lunettes pour protéger les yeux/ au moyen d'un masque nocivité gaz/ un tissu trempé mouchoir des nez*").

El justo anterior "*Reconnaissance*", con sus metáforas ("*Le galop bleu des souvenirs.../... les canons des indolences*"), prefigura las de "*Granadas*" ("*Porque me parecieron/ pájaros que volaban las granadas,/ - golondrinas de los atardeceres,*"), justo anterior a "*Granadas de gas asfixiante*".

La tranquilidad del desconocimiento de sí mismo ante el espejo, que presenta un momento de intimidad entre la violencia de los poemas anteriores sobre las granadas y los siguientes, en "*Camouflage*" de Salomón recuerda la "*Guerra paisaible ascèse solitude métaphysique*" del caligrama "*Visée*" que sigue "*Reconnaissance*".

"*Al Asalto*", que termina por una organización algo visual del texto hacia delante (fuerza de empuje de los combatientes) reproduce la "*Rapidité attentive*" de "*Saillant*".

"*Mutation*", "*Oracles*" y "*14 Juin 1915*", incluyendo también "*Vers le Sud*" y las evocaciones de las ranas de "*Échelon*", encuentran eco en los poemas de las Jornadas Cuarta y Quinta del *Soldado desconocido* sobre el reencuentro y los llantos de las mujeres (en particular en "*La Balada del Retorno*"), ante los que vuelven y los que no.

El reencuentro, más místico y de pedido de perdón por la humanidad en Salomón, de final del poemario, de las imágenes de la paz, como el organillo en Salomón de "*Valor*", corresponde de los fuegos artificiales de "*Fête*", poema que, de hecho, sigue "*Toujours*", de similar preocupaciones morales después de la guerra que en Salomón.

El desapego a lo terrenal de "*Valor*" se representa también en "*La boucle retrouvée*" en sentido de pérdida, mientras el siguiente "*Le refus de la colombe*" prefigura a su vez "*El Palomar*".

El misticismo de la Jornada Quinta se reproduce en el largo poema "*Chant de l'Honneur*" acerca de Cristo.

Vemos cierta similitud entre la evocación de Li Po en "*La trinchera abandonada*" y "*Le palais du tonnerre*" por el ámbito metafórico, de nuevo, de la representación de la guerra.

El poemario de Apollinaire no termina con el regreso, a diferencia del de Salomón, pero sí contempla figuras dicotómicas, en sus últimas partes, entre los fuegos de la guerra y de los acampamentos, por una parte, y lo rural de la vida civil, como en "*Chant de l'horizon en campagne*" o "*Le vigneron champenois*".

Finalmente, sin duda, y saliéndonos del poemario de los *Caligramas*, la más acertada prueba de la influencia de Apollinaire en Salomón es la correspondencia entre el final de "*El Puente*": "*Sobre el puente ahora/ van las ilusiones.*", en estos dos últimos versos, pero también en la enumeración en todo el poema de lo y los que en el puente "*Han pasado*", y "*Le Pont Mirabeau*" (publicado originalmente en la revista revue *Les Soirées de Paris* en febrero de 1912, y posteriormente integrado al poemario *Alcools* de 1913):

*"Passent les jours et passent les semaines*

*Ni temps passé*

*Ni les amours reviennent*

*Sous le pont Mirabeau coule la Seine*

*Vienne la nuit sonne l'heure*

*Les jours s'en vont je demeure"*

### **3. Salomón y el postmodernismo como símbolo**

Se no podrá oponer, a todo lo anterior, que, confirmando el análisis de Arévalo, al contrario, las coincidencias temáticas entre Salomón y Apollinaire, más que apuntar a una retoma de motivos, evidencia la comunidad de experiencia en la guerra.

Tal vez, pero el considerar Salomón desde la historia es también considerarle desde su cronología, lo dijimos, y desde la historia de los estilos.

Por ende, el temario del *Soldado desconocido*, como su tema general (apología del héroe contemporáneo, elevación de la acción actual al rango de tema digno de dedicación), revela, como su aproximación novelada a la gesta de Sandino en *La guerra de Sandino o el pueblo desnudo* (1935), como su liderazgo sindicalista (1925-1929)

y su apoyo a Sandino en los años 1930 ([http://es.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n\\_de\\_la\\_Selva](http://es.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n_de_la_Selva)), revela la orientación, estéticamente hablando, no sólo de índole postmodernista, entendiéndose el modernismo como una expresión parnasiano, sino vanguardista, tanto en su participación en los grupos newyorquinos, como en su interés por describir la choza y el ámbito rural nicaragüense en *Tropical Town*, dentro de un temario que será compartido por Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Ernesto Cardenal o Fernando Silva.

Así, desde Salomón, volvemos a encontrar lo que nos indicó la traducción de Alfonso Cortés: la presencia fundamental, pero nunca, a nuestro sentido percibida claramente, en los Tres Grandes, de motivos vanguardistas.

En Cortés de la flora y la fauna nicaragüense (lo que lo asemeja a PAC), en particular en sus últimos poemarios, y hasta de la gritería en sus primeros poemarios.

En Azarías H. Pallais, el recurso en *El poeta a su balcón*, de la interrupción del poema, de lo inesperado (las visitas), de la vida cotidiana en su más sencillo aspecto (como la puesta de los calcetines, que encontramos en un poema de Cortés) y de la *mise en miroir* de las lecturas del poeta.

#### 4. Conclusión

Lo que, dentro de una perspectiva de estudio del patrimonio literario nacional, nos conduce a plantearnos el involucramiento de Darío, en su prosa, en particular periodística, como en su poesía (aparición de caligrama en la oda "*A Roosevelt*", como lo ha notado Julio Valle-Castillo), en elementos del realismo social, pero también, a nivel estilístico, lo que lo hizo desconocer por la crítica francesa en su traducción en los años 2000, el rebajamiento, involuntario, de la palabra como cuenca para la expresión de la acción en el Parnaso

francés (Nodier, Théophile Gautier, en este último la acción en *Le capitaine Fracasse* siendo abandonada hasta el cansancio por la enumeración delicada y preciosista de elementos y descripciones) a provecho de un situacionismo de cuentos de hadas (prefigura de la *heroic fantasy*) propio del género más inglés que francés (Charles Kingsley, Lewis Carroll, Tolkien).

El mismo encuentro de Darío con Salomón en Nueva York, confirma la importancia de Darío para la vanguardia, ya que en aquel momento Salomón vivía entre los jóvenes autores newyorquinos del momento. Por otra parte, asimismo, los temas del joven Salomón en *Tropical Town* son los mismos que elegirá la vanguardia nicaragüense, desde PAC y Joaquín Pasos hasta Ernesto Mejía Sánchez o, en artes, Peñalba y el posterior movimiento Praxis, hasta la Solentiname de Ernesto Cardenal: la choza, el pueblo, etc., temas, como diría Hugo en su introducción a *Hernani*, que mezclan la vanguardia literaria con intereses de vanguardia política y social.

Por otra parte, el interés desde su primer poemario (sobre lo que hay que insistir) en la descripción rural de su país, por parte de Salomón, en el ámbito de los distinguidos y urbanos círculos newyorquinos (más cercanos a las evocaciones de las torres, el cable, y los transportes, de los vanguardistas europeos, de Apollinaire a Marinetti), revela, sin espacio para la duda, una orientación, que encontramos en Salarrué en El Salvador, de un regionalismo tercermundista, que determinó, por ende desde el postmodernismo, no desde la vanguardia, que sólo lo retomó del modernismo (véase el buey de la niñez de "*Allá Lejos*" de Darío), la construcción ideológica y narrativa (en prosa) del ideario nicaragüense. Lo que, por otra parte, explicaría la mayor evolución temática de la poesía nacional (como podemos comprobar en las publicaciones del CNE), por haber sido influenciados los jóvenes poetas por su situación



vivencial en la ciudad, aunque inexistente, de Managua, en la comunidad centroamericana de los Festivales, y en cierto acceso, directo (como en el caso de los Literatos) o indirecto (por las traducciones de la poesía norteamericana por Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal), al *corpus* de la literatura contemporánea. Al contrario, la deconstrucción del panorama visual urbano nacional y su estancamiento en una definición neo-colonial (Granada) o de casas unifamiliares de dos aguas (en general) no promoviendo, como tampoco el ámbito ante todo agropecuario de la economía nacional más que industrial, la aparición de géneros consistentes en la narrativa, la cual se dedica a retomar una tradición iniciada por la vanguardia, y desarrollada por Mejía Sánchez, de reproducción de las leyendas del folklore, o de un ámbito vivencial de traspatios y rincones (en el sentido en el que Bachelard considera *La poética del espacio*), de lagos y volcanes, a como la plástica también lo concibe.